

ESZTÉTIKA ÉS SZEMIOTIKA M. WALLIS FELFOGÁSÁBAN

Mieczyslaw Wallis az esztétikát megkülönböztette a művészet általános tudományától. E koncepció szerint esztétika nemcsak a műalkotással, hanem minden olyan tárggyal foglalkozik, amely esztétikai értékkel rendelkezik és ezáltal képes esztétikai élményt nyújtani. Tehát azok a tárgyak, amelyek e szférába tartoznak, nemcsak műalkotások, hanem technikai, természeti és szellemi termékek és konstrukciók is. Azonban a művészetről szóló tudománynak a kutatott objektum halmazát a műalkotásokra kell korlátoznia, de ezeket több aspektusból kell felfognia, nemcsak a bennerejlő esztétikai értékek szempontjából, hanem figyelembe véve azokat a hasznossági, propaganda és információs elemeket is, amelyek azokban szerepelhetnek. Ezért amikor 1937-ben a Párizsban megrendezett Nemzetközi Esztétikai Kongresszuson Wallis *L'art au point de vue sémantique – une méthode récente de l'esthétique*¹ (A művészet szemantikai szempontból – az esztétika egy új módszere) című referátumával fellépett, amelyben az újfajta kutatások programját felrajzolta, azt remélte, hogy mindkét fent említett területen – az esztétikában és a szemantikában is – eredményeket hoz. Szemantikai szempontból folytatott vizsgálódásainak kellett volna pontosítani és elmélyíteni a művészetről szóló, a művészet-elmélet és a történelmi tudományok területére vonatkozó számos elképzelését, és „a legáltalánosabb esztétikai problémákat... megmagyaráznia.”²

Természetesen rövid előadásában a szerző nem tudta bővebben feltárni azokat a lehetőségeket, amelyeket ennek a tudománynak nyújt a szemantika alkalmazása. Mégis ha csak futólagosan figyeljük is meg a benne levő jel-fogalmakat, a szemiotika alapvető fogalmát, már tudjuk, hogy az új módszer korlátolt. A jel-fogalom alkalmazása az esztétika vonatkozásában csak az ember által megalkotott és esztétikai értéket hordozó objektumokra vonatkozott. Kimaradtak belőle a természet esztétikai tárgyai. De ez a módszer korlátlanul alkalmazható volt a művészetről szóló általános tudományban. Lehet-e mégis ennek alapján levonni olyan következtetéseket, hogy a jel-fogalom alkalmazása M. Wallis koncepciójában dominált volna művészet-elméletében és ennek átalakításához, valamint a művészet szemiotikai szabályok szerinti felfogásához vezetett? Véleményünk szerint nem, mert a szerző nagyon óvatosan vezette be a szemiotikai kategóriákat és alkalmazási hatókörük szigorúan korlátozott volt. Ez mind az esztétikára, mind a művészetről szóló általános tudományra vonatkozott.

Wallis az esztétikát axiológiai tudománynak tartotta. E területre vonatkozó fejtegetéseinek kiindulópontja az élmény és az érték fogalma volt. Egy meghatározott konkrét egyén kellemes vagy kellemetlen jellegű élménye volt az esztétikai vizsgálódásainak kiindulópontja. Ezzel az élménnyel lehet kapcsolatos az élményt keltő tárgyról való gondolat.³ Feltételezte, hogy a tárgy jellege és az általa felidézett érzések között kapcsolat létezik. Ezért az esztétikai értéket a következőképpen határozta meg: „az adott tárgy képessége arra, hogy megfelelő feltételek mellett a befogadónál pozitív esztétikai élményt idézzon elő”.⁴ Tehát számos axiológiai elmélettel szemben az érték fogalmát nem fogadta el önálló létezőként,

mint valamit, ami nem létezik köznapi értelemben, mégis „érvényes” és „kötelező”, hanem az érték fogalmát az esztétikai élményt előidéző tárgy sajátosságának tekintette.

Wallis tehát mind az ontikus objektívizmus axiológiai formáját, mind a szubjektivizmus nézeteit elvetette, mert mindkét koncepció elszakította az értéket a tárgytól. A naturalista objektívizmus álláspontjával sem értett egyet. Nem fogadta el, hogy az érték a tárgy természeti tulajdonsága, teljesen független a szubjektum érzésétől. Wallis álláspontját az axiológiai relacionizmus felfogásába lehet sorolni, amelyben az érték egyrészt a tárgy sajátosságaival, másrészt a tárgy által a szubjektumban előidézett sajátos élményekkel lép kapcsolatba.⁵ Ez az álláspont nem teszi lehetővé, hogy a reláció egyik elemét külön tárgyaljuk, vagy kiemeljük a másikat. Ezért Wallis szerint az ilyen mondatok, mint például: „T esztétikus” és „T pozitív esztétikai élményt kelt” egyenértékűek.

Az itt bemutatott élmény és esztétikai érték közötti viszony megértése módjának fő problémája az, hogy „megfelelő befogadó” és „megfelelő feltételek” legyenek. Wallis tulajdonképpen elvetette az esztétikai relativizmust, mert véleménye szerint két ellentétes esztétikai mondat közül egynek igaznak kell lennie. Gyakran a viták oka az a tény volt, hogy hamis, vagy nem lényeges esztétikai mondatokat fogalmaztak meg, amelyek forrásai helytelen esztétikai élmények voltak. Ilyen élmények keletkezésének oka éppen a nem megfelelő feltételekben keresendő. Amikor ezek teljesülnek, az élmény „telített”, de amikor nem teljesülnek, akkor „telítetlenséghez” vezetnek. Az emocionális reagálásnak a műalkotásban inherensen meglévő értékei vannak, tehát arányosnak kell lennie az élmény felelősödésével. Hogy realizálódjanak a helyes esztétikai élményhez vezető feltételek, a befogadónak pszichológiai követelményeket kell teljesítenie. Tehát jó látása, jó hallása kell, hogy legyen és megfelelően kiegyensúlyozott pszichikai állapota. Ezen túl rendelkezzen megfelelő felkészültséggel, amely lehetővé teszi számára a műalkotások megértését. És e mozzanatban találkozik az esztétika a művészetről szóló általános tudománnyal. Bár Wallis többször is hangsúlyozta, hogy a művészettel való érintkezés célja az esztétikai élmény, amely mindenekelőtt az ember érzéki állapota, mégis az értelmi tevékenység a „helyes” esztétikai élmények és a „fontos” esztétikai értékének a szükséges feltétele.⁶ Tehát szemben áll azokkal a különböző antiintellektuális művészeti nézetekkel, amelyek szerinte a romantikus esztétika utáni hanyatlással kapcsolatosak. Ezeknek olyan nagy hatásuk volt, hogy a mai napig az iskolában tanított esztétika másod- vagy harmadkézből származó romantikus esztétika, ahogyan helyesen állapítja meg Wallis.⁷ A művészetről szóló általános tudományra támaszkodva „A műalkotás művészeti törekvéseinek megértése” című tanulmányában a szerző mégis elismerte, hogy a művészeti alkotások megértéséről beszélni mégsem értelmetlen dolog. Számos olyan példát is említ, ahol a művészetre vonatkozóan értelmi, megértési aktusok szerepelnek. Négy ilyen helyzetet különböztetett meg. A megértés hiányáról szerinte akkor lehet beszélni, amikor 1. képtelenek vagyunk a művészet bizonyos jelenségeivel szemben megfelelő álláspontot elfoglalni, mert nem értünk azokhoz a művészeti törekvésekhez, amelyek eredményeként azok születtek; 2. képtelenek vagyunk az adott műalkotások érzelmi tartalmát felfogni; 3. az ábrázoló elemeket nem értjük; 4. nem értjük azok felépítését.

Az itt felsorolt mindegyik helyzet a helyes esztétikai élményt lehetetlenné teszi, mert „telítetlen” érzésekhez vezet azzal, hogy kihagyja a műalkotásnak valamilyen fontos komponensét. A művészetről szóló legmodernebb tudományos eredményeket felhasználva Wallis a művészeti jelenségek megértési hiányának fent felsorolt négy változatával foglalkozott. Megállapítja, hogy a bemutatott tárgyak rendszerét és e tárgyak megértését a szemiotika módszerei és terminológiája segítségével kellene értelmezni.

Tulajdonképpen Wallis nem folytatott kutatásokat a szemiotikára, mint önálló tudományra vonatkozóan. De nemis egyszer mérlegelte ezeket az esztétikai és művészeti problematikával kapcsolatban. E célból más szerzők által elért eredményekre támaszkodott. En-

nek ellenére nézetei eredetiek és lényegesek, mert kísérletét 1934 körül kezdte meg, tehát akkor, amikor a modern szemiotika meghatározó munkái még nem jelentek meg. A jelekről szóló tudományt kezdetben szemantikának nevezte. Ez nem jelentette, hogy a jel-fogalom művészeti alkalmazását leszűkítette volna, hanem hogy szemantikai értelemben fogta föl, ahogyan később Ch. Morris tette, vagyis csak a valóság egy része és a jelek kapcsolattát vette figyelembe, a valóságnak e viszonyban résztvevő részét. Igaz, hogy nagy hangsúlyt fektetett a szemantikai aspektusra, de felfogásában már megjelentek a szintaktika és a pragmatika területének kérdései is.

A szemiotika alapvető fogalma, a jel Wallis meghatározása szerint: „meghatározott „alkotó” által megformált fizikai tárgy, aminek célja az, hogy bizonyos „befogadónál” bizonyos tulajdonságaival a tárgyról olyan meghatározott gondolatot idézzon fel, amely különbözik az adott tárgytól”.⁸ A jel jelentőségét ez a „meghatározott gondolat adja, amit a jel saját tulajdonságaival és az alkotó szándékával megegyezően a befogadónál kelt”.⁹

E koncepció pszichológiai és teleológiai jellegű. Világosan látható ez az alkotó és a befogadó szerepének túlhangsúlyozásában. Mert a jelet mindig valaki alkotja és valakinek szánják. A meghatározásban mindig figyelembe szokták venni egyrészt azt a viszonyt, ami a fizikai tárgy, a jel között és az általa meghatározott más tárgy között jöhet létre, másrészt az alkotó és a befogadó viszonyát is. Tehát más jel-fogalmakkal szemben (pl. J. Kotarbinska)¹⁰ ahol a jelet csak szemantikai terjedelme szempontjából határozzák meg, emellett egy meghatározott valóságra vonatkoztatják, Wallis a jel pragmatikus szempontját is figyelembe veszi. Vizsgálja és a jel meghatározó szempontjának tartja az alkotó személyek és a befogadók viszonyát. Felfogása e tekintetben közel áll Ch. Morris koncepciójához, aki szintén a jel pragmatikus szerepét hangsúlyozza.¹¹ De lényegében véve, pszichológiai jellege ellenére e két felfogás élesen különbözik egymástól. Mindenekelőtt abban, hogy Wallis számára teljesen idegen a behaviorizmus elmélete, ami Morris szeniotikájának alapja. Ezentúl, ahogyan már említettük, Wallis elmélete teleológikus jellegű, amittől pedig messze áll az amerikai szerző. Morris azzal kapcsolódik Wallis jel-felfogásához, hogy azt, mint az ember céltudatos tevékenységének termékét fogja föl. Azzal is, hogy elismeri a jel leglényegesebb pragmatikus viszonyát — a jel kapcsolatát alkotójához. Jel csak az lehet, amit kimondottan a célból alkotnak, hogy valakinél meghatározott gondolatot vagy elképzelést keltsen.¹² És ennek a reakciónak az alkotó szándékával kell összhangban lenni.

Wallis számára nem elegendő, hogy jel az, ami meghatározott reakciót vált ki, ahogyan más szerzők (többek között Ch. Morris is) vélik. Tehát számára nem kielégítő és nem elégséges az okozati kapcsolat. Ezért jel-definíciójában a teleológikus felfogásra hivatkozik, az alkotók céltudatos tevékenységére, amit a befogadónak az alkotóval megegyezően kell interpretálni.

Véleményünk szerint ez Wallis szemiotikai felfogásának nagyon lényeges momentuma és közel áll esztétikai koncepciójához. Már szóltunk arról, hogy a szerző esztétikai felfogására is jellemző a teleológiai nézőpont. Mi más lehetne aggodalmának az oka, hogy fontos a műalkotás helyes megértése, s e megértés a helyes esztétikai élmények egyik szükséges feltétele, ha nem az, hogy ennek az élménynek az alkotó műalkotásban megvalósult szándékával kell megegyeznie? Tehát a művész mintha beprogramozta volna alkotása „befogadását”: ő határozta meg az implicite helyes magatartást vele szemben. A befogadónak pedig Wallis véleménye szerint alkalmazkodnia kell hozzá. Az egyik viszony itt lehet szemantikai is. Ez a jel tárgyként való felfogásának lehet az alapja.¹³ Ez olyan helyzetben jöhet létre, amikor valóban jellel van dolgunk, amikor az alkotó a műalkotást jelként, vagy jelcsoportként tervezte meg. Vannak mégis olyan esetek, amikor a szemantikai álláspont félreértésnek az eredménye. Például néha nézegetjük a felhőket, a nedves falokat: a ház falain, a sziklákat stb. és keressük benne az ember vagy állat képét, vagy

szörnyeket, – vagy „belelátjuk” azokba az emberi, állati vagy fantasztikus alakokat. Vajon ebben az esetben ezeket a tárgyakat jelként foghatjuk-e fel, vajon velük szemben szintén szemantikailag lesz-e felfogásunk? Nem, mert távol áll tőlünk az a gondolat, hogy a felhőt, sziklát **azért formálták meg tudatosan, hogy bennünk ezt a képet keltsék**, sárkányra vagy fej formájára hasonlítsanak. Ezen objektumok szépsége éppen abban rejlik, hogy ezek a „természet játékának” véletlen alkotásai.¹⁴ Wallis határozottan elveti, hogy jel létezhet az alkotó tudatos szándéka nélkül. Nem elegendő tehát az az asszociáció, amit meghatározott tárgyak a befogadók tudatában kelthetnek, nem elegendő az az asszociációs kapcsolat, ami sok szemiotikus számára a „valamilyen jelnek kell lennie”¹⁵ kijelentésnek az alapja. Szükségszerű a művész céltudatos tevékenysége és az általa megjelölt álláspontja is a befogadó számára. Tehát ez a teleológiai szemlélet közös Wallis esztétikájában és szemiotikájában egyaránt.

Wallis szemiotikai koncepciójának más vonatkozása a mimézis és a szisztéma, a mondat felépítése szerepének a lebecsülése az ikon jelek esetében. A szerző az önálló jelek elemzésére koncentrál, amiket egymástól izolálva vizsgál. Nem veszi figyelembe a struktúra jellegét, sem azt a tényt, hogy az adott struktúra keretében elhelyezett jelek, amit nyelvnek vagy kódnak nevezünk, adja meg az értelmet, mert ebben a struktúrában a megkülönböztető vonások kapnak különálló értelmet. Ezeket a problémákat, amiket a nyelvészet és a struktúrális szemiotika hangsúlyoz, Wallis teljesen kihagyja elemzéséből. Ez világosan megfigyelhető akkor, amikor a művészettörténet alapján az ikon jelek változását analizálja és két részre osztja azokat: pleromatokra* és szkémákra. Ebben a megkülönböztetésben a mimetikus hasonlóságot veszi figyelembe, ami a képen levő részletek mennyiségével kapcsolatos. Azokat az ikon jeleket, amelyek sok apró részletet tartalmaznak, pleromatoknak nevezi Wallis; azokat, amelyek leegyszerűsítettek, azaz a kijelölt objektummal szemben analógiás módon alapvető vonásokra vezethetők vissza, szkémáknak nevezi.¹⁶

Wallis szemiotikai koncepciójának aszisztematikus és mimetikus jellege különösen a jelek információs értékéről szóló fejtegetésiben látható. Az a véleménye, hogy ez „a valóságos tárgyról való ismeretátadás”.¹⁷ Ebből a szempontból az izolált konvencionális jelek nem tartalmaznak információs értéket. A tárgy elnevezése semmit nem mond nekünk róla. Csak a mondat, konkrétan a kijelentő mondat ad ismereteket. Más a helyzet az ikon jelek esetében. A rendszerből és a mondattani struktúrából kivett ikon jelek nagy mennyiségű információval rendelkeznek. Wallis véleménye szerint ikon jel az, amely „a dologra vonatkozó „hasonlatosságával” képes a befogadót saját tulajdonságaival megismertetni, tehát információ hordozója lehet”.¹⁸ Tehát nincs szükség a jelnek mint a rendszer elemének a vizsgálatára. A jel a meghatározásra kerülő objektummal való kapcsolatában nyeri el az értelmét. Az információ értékének foka kizárólag a közelítési, „hasonlósági” fokától függ. „Legnagyobb információs értéke – mondja Wallis – azoknak az ikon jeleknek van, amelyek alkotói a valóság megközelítését megfelelő technikai eszközökkel feladatuknak tartották, vagy hozzáértéssel tudták ezt a megközelítést elérni.”¹⁹

Tehát világos, hogy a pleromat ikon jeleknek magasabb az információs értékük, a kortárs festőművész Paul Klee nézetei ellenére, aki elvetette a részleteket azért, hogy a tárgy lényegét hangsúlyozza.²⁰ Hasonló problémák felelnek meg a film és a képzőművészet legkülönbözőbb tendenciái esetében is, ahol metaforák vizuális analógiájáról lehet beszélni (például a szurrealizmusban M. Ernst, R. Magritte, M. Chagall, L. Bunuel és mások filmjeiben): Vajon a művészet e típusát fantasztikusnak kell-e tartani és el kell-e vitatni tőle minden információs, megismerési értéket? Ez a végkövetkeztetés, annak ellenére, hogy nehezen fogadható el, Wallis mimetikus jel fogalmának az eredménye. A művészet olyan megismerő funkciója, amely a valóság hű tükrözését adja, saját hatáskörét is korlátozza és mind esztétikai, mind művészeti szempontból lényegtelené válik.

* pleroma = görög szó, annyi mint „teljesség”. Wallis terminológiája.

Mieczysław Wallis tudja ezt. Megállapítja, hogy „bizonyos ikon jel információs és művészi értéke között szoros kapcsolat nem létezik”.²¹ Mert legtöbb esetben a műalkotás létrehozásának célja nem információs jellegű. A művészek munkája nem azon alapszik, hogy a valóság képét megörökítsék, ahogy egyes korszakokban történt, amikor a realista irányzatok uralkodtak. Akkor ezek a törekvések azonban mással kapcsolatban léptek fel. Ezért a mimézis kategóriája, amely oly fontos szerepet tölt be Wallis szemiotikájában, a művészet axiológiájának nem képezi alapját.

Wallis tudja, milyen nehéz ezen az alapon művészeti és esztétikai elméletet felépíteni. Igaz, hogy nem hoz fel érveket e koncepcióval szemben, de úgy véljük, hogy ezek visszavezethetők két olyan megjegyzésre, amelyeket Stefan Morawski mutatott ki. Azt a tételt, hogy a „dokumentális mimézis” értékkel rendelkezik, csak akkor lehetne megvédeni, ha elismernénk, hogy maga a valóság is esztétikailag „értékes”. Ekkor a művész csak közvetítő láncszem lenne. A másik lehetőség az annak elismerése lenne, hogy „a visszaadási aktus a jártasság, vagyis a mesterségbeli ügyesség esetében értékes”.²³ Ezeket a lehetőségeket Wallis nem fogadta el. Igaz, úgy vélte, a természeti jelenségek és tárgyak is lehetnek esztétikai objektumok, de nem mindegyik és a műalkotás értékét nem a szépség visszaadásában látta. Elismerte a művészek virtuozitását, de azt nem azonosította az alkotói ügyességgel. Hangsúlyozta, hogy az ikon jel a műalkotásban „soha nem a teljes és pontos reprodukciója valamilyen valóságos tárgynak, hanem ennek csak bizonyos átalakítása, leegyszerűsítése, rekonstrukciója”.²⁴ Tehát nem tartja helyesnek, hogy a művészetben információs értékű kritériumokat alkalmazzunk a jel vonatkozásában, mert a műalkotásokban az ikon jeleknek nem az a fő célja, hogy „a befogadó számára biztosítsa a leképezett tárgyról az információt, hanem a megfelelő elképzelések és a vele kapcsolatos állásfoglalások segítségével idézzon fel megfelelő esztétikai élményt”.²⁵ Tehát a szuggesztivitás, nem az információ a művészeti jelek funkciója. „Nincs semmiféle kapcsolatban a mimetikus tükrözéssel, de kapcsolatos az élmények szférájával, amelyek akkor idézhetők elő, amikor közelítenek a valósághoz és akkor is, amikor a műalkotásban a valóságot tudatosan átalakítjuk.”²⁶

Milyen szerepet töltenek be a jelek az esztétikai élmények keletkezésében? És ha az információs funkció és a szuggesztivitás között hiányzik a kapcsolat, van-e értelme a műalkotás szemantikai interpretációjának? Ebben a kérdésben Wallis álláspontja kompromisszumos. Kijelentette, hogy különböző a költészeti és festészeti vagy szobrászati műalkotás esetében a szemantikai elemek szerepének megértése. A költészetben a ritmusos hangok csak kísérik az értelmet. Azonban a képzőművészeteknél az esztétikai érték „a formáktól, a vonalak eszményi szépségétől, a színek és a faktúra értékétől” függ, annyira, hogy az időnként bemutatott tárgyak és deszignátumai hátrányos helyzetbe kerülnek.²⁷ Wallis többször is hangsúlyozta ezeket a különbségeket, főként akkor, amikor a művészetet szemantikaira és aszemantikaira osztotta.²⁸ Az első típusra az jellemző, hogy az esztétikai értékek átélésének az a feltétele, hogy helyesen fogjuk fel őket. A másik típushoz tartozó művészetek azonban nem kívánják ezt a műveletet.

A dolgot azonban komplikálja az a tény, hogy tulajdonképpen a szemantikai művészetekhez tartozó műalkotásokban gyakran meglévő értelmi elemek nem elsőrendűek és csak a tiszta érzéki értékek bemutatásának ürügyül szolgálnak. Vonatkozhat ez Wallis akkori meggyőződése ellenére nemcsak a festészetre, hanem a költészetre is. Mert hangsúlyozni szokták a vers hangzási rétegét is és foyelmünket főként erre a hangzási összhangra fordítjuk és a szemantikai értékeket háttérbe szorítjuk. Erre figyeltek fel a költészet kutatói, mint például A. Wiesiolowski, aki arról írt, hogy a népi költészetet „érthető hieroglifák teltették, amelyek nem annyira képszerűek, mint inkább zeneiek, nem annyira ábrázoló jellegűek, mint inkább hangulatot keltők”.²⁹ Tehát a művészeti ágakat nem lehet szigorúan a szemantikai és az aszemantikai álláspontnak alárendelni. Nem lehet anyagi-technológiai kritériumok alapján állandó, általánosan kötelező kapcsolatot megállapítani a

kiválasztott művészeti ágak és a velük szemben általánosan elfogadott típusok között. Wallis ezt megértette és ezért azt állította, hogy a különböző mű vagy ezek csoportja esetében hivatkozni kell az adott művész vagy művész-csoport sajátos művészeti törekvéseire vagy az egész korszakra azért, hogy el tudjuk dönteni, mikor lehet velük szemben szemantikus álláspontot elfoglalni és mikor nem. A művészeti törekvések megértése segíti többek között a meghatározott művészeti típus értelmi szerepének felfogását és ez a szemantikai interpretálásnak szükséges, bevezető fázisát képezi. Wallis úgy véli, teleológiai koncepciójával összhangban, hogy igazi esztétikai élmény nem következik be, ha azt megelőző műalkotás megértési okusaiban alkotójának művészeti törekvései bármilyen momentumát mellőzzük. A műalkotások értékével kapcsolatban a szemantikai elemek interpretációs szerepe értékelésének ügyében Wallis álláspontja Panofsky koncepciójához áll közel. Ez a szerző a tartalom szerepét mint a műalkotásnak fontos, integrált komponensét hangsúlyozva, megállapítja: „Kétségtelenül léteznek olyan művészeti korszakok, amelyek maguknak a tárgyaknak „első” rétegben való ábrázolására törekedtek; az ilyen alkotásoknak nincs szükségük tartalmi interpretációra (így bizonyára hibás lenne Renoir „Barack” című művét igazság-allegóriának tekinteni...) A művészet történetében előfordultak ilyen korszakok is, de a „történelmi” korszakok a leggyakoribbak, amelyek eléggé mélyen nyúlnak a „másodlagos” réteg szférájába; ha ezen korszakok alkotásaival szemben vita nélkül kétségbe vonjuk a tartalmi mondanivalóra való igyekezeteket, ez áltörténelmi határok nivellálását jelentené... áltörténelmi önkényességet, mert a jelenkorból kiindulva próbálnák „lényeges” és „lényegtelen” tartalmukat megkülönböztetni. Amíg leggyakrabban a „lényeges” és „lényegtelen” tartalmak közti különbségeként érzünk, az a képek olyan motívumai közti különbségek, amelyek csak véletlenül tűnnek számunkra „általánosan megérthetőeknek” és csak „szöveg” segítségével tudjuk őket megérteni.”³⁰ Felmerül itt egy kérdés. Vajon ezek a tartalmak ábrázoló és szimbolikus tartalmak, amelyek a műalkotásban valóban léteznek, – ezek a nem-esztétikai elemek az ótélés számára lényegtelenek-e? Panofsky erre válaszolva azt mondja „hogy saját magán és másokon mindig újra és újra el lehet végezni ugyanazt a kísérletet, – hogy sikeres tartalmi elvégzése nemcsak a műalkotás „történelmi megértésének” tesz jót, hanem az „esztétikai élménynek” is, amit megerősít és bizonyos módon gazdagítja és magyarázza is.”³¹

Hasonló véleményen van Wallis is. Úgy véli, hogy gazdag információs tartalma képtelen az esztétikai tulajdonságban szegény műalkotást megmenteni. Azt a tényt, hogy a műalkotások, gyakran különböző ismereteket szolgálnak, kielégítik érdeklődésünket és tudásunk határát kiszélesítik, a művészet esztétikán túli funkciójához sorolja. Ezért a részletek gazdagságának mimetikus bemutatása, a jelek pleromatikus jellege nem teszi a képet automatikusan művészileg értékessé. A mélyen vallásos, filozófiai eszmék, leírt vagy szimbolikusan vett erkölcsi eszmék sem tudnak rossz festészetet, vagy gyenge regényt megvédeni, mert ezek gyakran mesterségesen „hozzá vannak csatolva” az egészhez. A műalkotás összes elemére, tehát a jelekre is Wallis szerint mindenekelőtt jellemző kell legyen a szuggesztivitás és a benne levő esztétikai értékek miatt az esztétikai élmény felidézésének képessége. Ezért kettős értelemben: információs és esztétikai vonatkozásban kell a művészeti jeleket értékelni, mert ezek az értékek nem mindig kapcsolódnak össze, mint például Leonardo da Vinci rajzaiban, amelyek „kiváló műalkotások és kiváló botanikai vagy anatómiai tanulmányok is”.³²

Az információs értékek – éppúgy mint más esztétikán túli értékek – a művészet számára értékes hozzájárulást jelentenek, „főleg, ha ezek nem olyanok, amiket mesterségesen csatoltak hozzá, hanem harmonikusan a műalkotás esztétikai elemeivel kapcsolatban állnak,”³³ de saját maguk nem képesek annak művészi rangját biztosítani. Ez a kompromisszumosság már korábban a művészetben szereplő jelek jellemzésénél is megnyilvánult, ami mind a pozitivistá koncepcióval összehasonlítva, mind az aktuális szemiotikai-szerkezeti

tendenciákkal összehasonlítva látható. A pozitívista koncepciók képviselői, például R. Carnap és J. A. Richards határozottan elvetették a jelek referenciás jellegét a művészetben. Richards a kommunikáció két formáját különböztette meg: a referenciás jellegűt – amely a tudományra jellemző, ahol állítanak valamit a tárgyról és ezeket a megállapításokat: verifikálni lehet, igaznak vagy hamisnak ítéltetők; – és az emotív jellegűt, ahol a jelek: nem nyújtanak semmiféle információt a valóságról, csak közvetítenek, és meghatározott emóciókat keltenek. A művészetben a második kommunikációs mód szerepel. „A szavak a költészetben, a színes foltok rendszere a képeken nincs kapcsolatban a tárgy deszignatumaival, nem fogaimaznak meg semmiféle megállapítást, nem rendelkeznek intellektuális értelemmel, csak emóciós értelmük van, evokatív képességük.”³⁴ Ezt a megoldást Carnap is elfogadta, ami segített neki könnyen megszabadulni azoknak a problémáknak nagy részétől, amelyek a metatudományos nyelv analízisével kapcsolatosak. „Tisztán emotív, szuggesztív, nem információs jellegű szerepre való korlátozása lehetővé tette egyrészt az igazság kérdésének, másrészt mindenféle benne kereshető racionális elv mellőzését is.”³⁵

Határozottan ellentétes a strukturalista szemiotika képviselőinek álláspontja. Valójában nem hangsúlyozzák a művészet tárgyi vonatkozásait, a jel mimetikus felfogásáról lemondanak, tehát ritkán írnak a művészeti mondanivaló igazságának vagy hamisságának a problémájáról, ezzel szemben határozottan hangsúlyozzák a kód, az intellektuális szabályok problémája létezését, ami számukra az alkotás fő oldalát jelenti.

Mieczyslaw Wallis lényegében egyik koncepciót sem fogadja el. Feltételezi, amit többször is hangsúlyoz, hogy a művészet célja az érzelmi állapot létrehozása, tehát esztétikai élmény nyújtása. Így elkülönül a pozitívista emocionalizmustól is, mert lényegében elfogadja a jel mimetikus felfogását, ami a verifikálást lehetővé teszi. Ezen túl az információs funkciót nemcsak a műalkotás esztétikán túli értékeivel kapcsolja össze, hanem esztétikai rendeltetésükkel összefüggőnek tartja. Ez azt bizonyítja, hogy a szellemi, értelmi tevékenységet – ide tartozik a műalkotásban levő jelek és szimbólumok magyarázata is – a „helyes” esztétikai élmény és a „fontos” esztétikai értékelés szükséges feltételének tartja.

Az e koncepcióra jellemző kompromisszumosságnak – persze nem pejoratív értelemben – mi volt az oka? Miért nem hozott létre Wallis következetes szemiotikai alapelveken alapuló művészet-elméletet, miért kapcsolta össze és nem szétválasztotta – művészetről szóló programja ellenére – a tudományt az esztétikával? Erre és más itt felmerülő kérdésekre a választ mélyebb szinten kellene keresni, amit az axiológiai-filozófiai tételek szerzője nem mondott ki nyíltan. Véleményünk szerint Wallisnál a megvitatott értékek mellett szerepelnek olyan rejtett axiológiai elemek is, amelyek kifejezést kapnak a szerző álláspontjában, amelyek gondolkodásának jellegét és határát is kijelölik. Úgy lehetne őt megítélni, mint olyan műértőt, tehát olyan embert, aki szeretné lehetőleg a legszélesebb szférában és legteljesebb módon az esztétikai objektummal való kapcsolatából, érintkezéséből folyó élményeket és megilletődöttséget átélni.³⁶ Tehát számára az átélés alapvető dolog, és nem kutatási vagy elméleti okoskodás. Ez későbbben jelenik meg és a műalkotással való kapcsolatának további, analitikus fázisát adja. Ahogyan már fentebb említettük Wallis kiindulópontja a meghatározott tárggyal kapcsolatos élmény. E folyamatot néha gondolat is kísérheti. Előfordul, hogy az élmény gazdagítása és intenzifikálása miatt igyekszünk a műalkotás bizonyos elemeinek értelmi megértésére is. De ezek az aktusok mindig az emocionális élményeket szolgálják. „Lágy és éles esztétikai értékek” című munkájában szereplő valamennyi esztétikai jellegű megállapítása ezt mutatja. Kutatásaiban a tárgytól függetlenül mindig azon igyekszik, hogy ezeket a feltételeket felfogja, meghatározza és megfogalmazza, amelyek kell, hogy teljesüljenek ahhoz, hogy tökéletesebben tudjuk a műalkotásokat és más esztétikai objektumokat felfogni és átélni.

Wallis bevallása szerint az esztétika területén végzett kutatásainak célja a relativizmus legyőzése volt. Ezért ahogyan írásaiban kifejti – S. Ossowskival szemben, aki mint la-

ikus és műértő minden olyan élményt és értéket vizsgál, amely a tényleges esztétikai élettel foglalkozik – ő „az értékek értékelése és az esztétikai élmények problémáját” kutatja.³⁷ Ezeknek az értékeknek az értékelését és a velük kapcsolatos helyes vagy helytelen élmények elkülönítését a relativizmussal szembeni fegyverként fogja föl. Az esztétikai pluralizmus koncepciójának ezt a célt kellett volna szolgálnia. E koncepció alapja két esztétikai objektum-osztály és a nekik megfelelő érték-típus megkülönböztetése volt. Lágynak tartotta az egyiket (e csoporton belül foglalt helye: a szépség, a gyönyör) és élesnek a másikat (ide tartozott a félséges, tragikus, esztétikai rút és részben a komikus is). Ez azoknak az értékeknek a rendszerezése volt, amik a különböző történelmi korszakokban az alkotó művészek törekvésének célját meghatározták. E történelmi összefüggésből kiragadták őket és két típusra osztották. Ez elvezethetett volna a relativizmus legyőzéséhez, mert azt igyekezett kimutatni, hogy igaz: mindig realizálódó és elismert esztétikai értékek egyetlenegy rendszere sem létezik, de ennek következtében nem lehet feltétlenül az a meggyőződése, hogy minden értékelés relatív. Mert az esztétikai rendszernek bizonyos sokfélesége létezik, amelyekből a legkülönbözőbbek realizálódnak, és alapjául szolgálnak a történelem különböző időszakában az értékelésnek.

De ezen deklarált célok mellett a helyes és helytelen esztétikai élményekről szóló Wallis-féle kutatások és a pluralizmus koncepciója, élményünk terjedelmi elmélyítését szolgálta azzal, hogy kiegészítésül annak új forrásait vagy új változatait mutatta meg. Ezek a források lehettek például a műalkotások által szimbolizált tartalmak. Itt a szemiotika játszott volna szerepet, mert képes az új esztétikai érték-momentumok kimutatására. Véleményünk szerint ez a szemiotikai funkció megadta Wallis fejtegetéseinek jellegét. Tulajdonképpen nem fordított külön figyelmet a szemiotika problémáira. Nem is igyekezett a szemiotika jellegzetes kérdéseit megoldani, csupán a jel fogalmának alkalmazási lehetőségeit jelölte meg a művészetben. Tehát „**A művészet szemantikai szempontból – az esztétika egy új módszere**” című tanulmányában tett kijelentései ellenére nem a szemiotika előtt áll a feladat, hogy az általános esztétika és a művészetelmélet problémáit megmagyarázza, hanem a Wallisra jellemző általános esztétikai-művészeti alaptételei szemiotikai gondolatainak szerepét és jellegét behatárolják. Ahogy számára az esztétika és szemiotika közös pszichológiai-teleológiai orientálása egymáshoz való közelítésüket lehetővé tette, úgy jel felfogásában a mimetikus orientáció – miközben a szuggesztivitás szerepét hangsúlyozza mint az elemek lényeges vonását a művészetben szereplő jelek vonatkozásában – lehetővé tette többek között a következetesen szemiotikai művészet-elmélet megalkotását. Ehhez hasonlóan esztétikai pluralista koncepciója – a fő, deklarált célja mellett, ami a relativizmus legyőzésében áll (nehéz megállapítani, hogy elérte-e ezt a célt) – bizonyára fontos szerepet játszott a különféle esztétikai tárgyakkal kapcsolatos élmények skálájának gazdagításában.

Végül érdemes lenne elgondolkodni az esztétika és a művészetről szóló általános tudomány közti viszonyról, amit – ahogyan visszaemlékezünk – Wallis koncepciójában elkülönítetten tárgyal. Vajon az itt vázlatosan rekonstruált axiológiai-filozófiai megállapítások szempontjából tenné lehet-e a továbbiakban is tartani e szigorú elkülönítettséget?

Nézzük meg ennek a kérdésnek megválaszolásához a művészet meghatározásának Wallis-féle módját. Igaz, ezt a definíciót készen sehol sem találjuk meg. De több helyen is szétszórott megjegyzései arra mutatnak, hogy e momentumra az esztétikában és a művészet tudományában kimutatott jellegzetes kritériumok az érvényesek. Mert U. Eco³⁸ vagy J. M. Lotman³⁹ szemiotikai felfogásával szemben, akik a művészeti kommunikátok (közvetítők) jellegét igyekeztek kimutatni a fenomenológiai felfogás szempontjából Wallis itt esztétikai szempontot kapcsol be. Wallis koncepciója szerint a műalkotások a tág értelemben felfogott esztétikai objektumok világához tartoznak. Ide sorolhatók a természet jelenségei, bizonyos tevékenységek, emberi tények és szervezetek, technikai alkotások, tudományos és

filozófiai doktrínák is. Ami a művészeti alkotásokat tőlük megkülönbözteti, az nem más, mint esztétikai élményt biztosító képességüknek igen magas foka, az alkotó szándéka, aki fő céljának azt tartja, hogy az adott tárgyban mindenekelőtt esztétikai célokat realizáljon. Tehát a művészet megkülönböztetésének kritériuma Wallisnál pusztán esztétikai jellegű a fent említett szerzőkkel szemben, akik igyekeznek olyan közös, objektíven adott jellemző vonások csoportját megtalálni, amelyek a művészetek közti közvetítőként léteznek.

Úgy véljük, hogy az esztétikai szempont áthatja Wallis egész koncepcióját, függetlenül munkássága jellegétől. Mert mind kritikai és elméleti, mind történeti munkássága alapján arra a következtetésre lehet jutni, hogy a „műkedvelőség” egész álláspontjára jellemző. Az esztétikai élmények és a velük kapcsolatos értékek Wallis figyelmének középpontjában állottak. Úgy fogta fel azokat, mint „valami pozitív, sajátos, tiszta és nemes örömet. Olyan öröm ez, ami más örömhöz hasonlóan – amiket az ismerkedés, a barátság, szerelem vagy a nagy eszme szolgálata ad nekünk –, ez olyan valami, ami efemer, törekeny, ami mindig veszélyezteteti, hogy életünket végigélni érdemesnek tartjuk-e.”⁴⁰ Az öröm hozta létre az esztétika, a történelem-elmélet, a művészet-kritika, a pszichológia és a szemiotika területein azokat a szellemi erőfeszítéseit is, amelyeknek az öröm intenzifikálását és felelősítését kellene eredményezniük. Mert Leonardót idézve azt írta: „Minél mélyebb a tudás, annál lángolóbb szerelem”.

J E G Y Z E T E K

1. Mint más, esztétikával és művészet-tudománnyal foglalkozó Wallis munkák (1931-től 1949-ig) „Przezycie i wartosc” (Krakkó, 1968.) című könyvében jelentek meg.
2. id. kiad. 184. l.
3. „Azokat az objektumokat, amelyek előidéznek, vagy megfelelő feltételek mellett képesek az adott befogadónál esztétikai élményt előidézni, esztétikai objektumnak” nevezem.” id. kiad. 9. l.
4. id. kiad. 9. l.
5. Wallis érték-koncepcióját „pszichológiai relacionizmusnak” nevezi Bohdan Dziemidok („Kontrowersje wokół wartosci estetycznych. Próba typologizacji stanowisk” in: „Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939” szerk.: S. Krzemien-Ojak és W. Kalinowski, Varsó 1975. 33–34. l.)
6. M. Wallis: id. kiad. 76. l.
7. Id. kiad. 80. l.
8. Id. kiad. 182. l. Még többször és több cikkében is írt a jel fogalmáról, de jellege és értelme egyezik az itt bemutatottal.
9. Id. kiad. 182. l.
10. J. Kotarbinska: „Pojecie znaku”, in: Studia Logica VI. köt. Poznań 1957. 49–121. l.
11. Ch. Morris: „Foundations of the Theory of Signs”, in: International Encyclopedia of Unified Science, I. köt. Chicago 1938. 35. l.
12. J. Kotarbinska idézett cikkében határozottan hangsúlyozza Wallis jel-koncepciójának teleológiai jellegét. (96–98. l.)
13. M. Wallis: id. kiad. 84. l.
14. Id. kiad. 85. l.
15. A jel asszociációs koncepciójában hívők nézetéről ír J. Kotarbinska a fenn említett munkában. (60–63. l.)

16. Łódź M. Wallis: „O znakach ikonicznych”, in: *Rzeczy filozoficzne* Toruń 1967. 392. I. és ugyancsak M. Wallis: „Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych” in: *Kultura i społeczeństwo*, 1968. 2. sz. 63–64. I.
17. M. Wallis: „O znakach ikonicznych”, id. kiad. 397. I.
18. Id. kiad. 396. I.
19. Ibidem
20. „Látásom túl messzire nyúl és általában a legszebb tárgyakba is behatol. Ezért gyakran mondják rólam, hogy nem látja a legszebb tárgyakat sem. A művészet a teremtésre hasonlít. És az isten nem nagyon törekszik véletlen stádiumokra” – írja naplójában Paul Klee (idézi M. Porebski: „Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku” Varsó. 1966. 125–126. I.)
21. M. Wallis: id. kiad. 398. I.
22. S. Morawski: „Mimesis”, in: *Sztuka, technika, film*, Varsó 1970. 78. I.
23. Id. kiad. 78. I.
24. M. Wallis: „O znakach ikonicznych”, id. kiad. 397. I.
25. Ibidem
26. Ibidem
27. M. Wallis: „Przeżycie i wartość” id. kiad. 102. I.
28. Wallis kritikusan fejtegette a művészetek felosztását szemantikusra és asszemantikusra a művészet-tudomány keretén belül „Świat sztuki i świat znaków” című munkájában in: *Estetyka* II. feje. 1961. Itt kimutatta ennek az osztályozásnak gyöngye pontjait is.
29. Lásd: M. R. Mayenowa: „Rosyjska propozycja teoretyczna w zakresi form poetycznych (1916–1930)” in: *Rosyjska szkoła stylistyki*, Varsó, 1967. 27. I.
30. E. Panofsky: *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* Berlin-Leipzig, 1930. IX-X. k.; és J. Białostocki: „Posłowie” in: E. Panofsky: *Studia z historii sztuki*, Varsó, 1971. 404. I.
31. Id. kiad. 404–405. I.
32. M. Wallis: „O znakach ikonicznych”, id. kiad. 398. I.
33. M. Wallis: „Przeżycie i wartość”, id. kiad. 260. I.
34. J. A. Richards: „The meaning of Meaning”, London 1953.
35. R. Carnap a „Philosophy and logical Syntax” című munkájában írja: „Sok nyelvi kifejezés a nevetéshez hasonlóan csak expresszív funkciót tölt be és nem rendelkezik asszertív tartalommal. Példának lehetne felhozni az „Óh”, „Hej” felkiáltásokat, vagy az expresszió magasabb fokán a lírai költeményeket. A lírai költeményeknek, amelyekben szerepelnek a „nap”, és a „felhő” szavak, nem az a céljuk, hogy meteorológiai tényekről informáljanak bennünket, hanem a költő bizonyos érzéletes kifejezése arra, hogy hasonló érzelmeket keltsen bennünk. A lírai költemények semmiféle asszertív tartalommal semmiféle elméleti értelemmel, tartalommal nem rendelkeznek.” in: R. Carnap: „Filozófia jako analiza języka nauki” Varsó 1959. 20. I.
36. Ezt a Wallis-féle álláspontot hangsúlyozza K. Rosner „Poglady estetyczne Mieczysława Wallisa” című cikkében. in: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*. id. kiad.
37. M. Wallis: „Przeżycie i wartość” id. kiad. 103. I.
38. U. Eco: „Pejzaz semiotyczny”, Varsó 1972.
39. J. M. Lotman: „Struktura chudozestwiennogo teksta” Moszkva 1970.
40. id. kiad. 25. I.